



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

8 | 2011

Le merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents

Le Chat Botté dans l'Angleterre du XVIII^e siècle : « *The infinite cat project* »

Puss in Boots in 18th-Century England : "The Infinite Cat Project"

Catherine Velay-Vallantin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/796>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2011

Pagination : 135-154

ISBN : 978-2-84310-211-0

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Catherine Velay-Vallantin, « Le Chat Botté dans l'Angleterre du XVIII^e siècle : « *The infinite cat project* » », *Féeries* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/796>

LE CHAT BOTTÉ DANS L'ANGLETERRE DU XVIII^e SIÈCLE :
« THE INFINITE CAT PROJECT »

IL EST COMMUNÉMENT ADMIS que la première traduction anglaise des *Histoires ou contes du temps passé* de Charles Perrault date de 1729¹. En effet, en janvier 1729, le *Monthly Catalogue* annonce la parution des *Histories or Tales of Past Times, With Morals by M. Perrault. Translated by Mr Samber. Printed for J. Pote, near Charing Cross*. En 1741, paraît une autre édition, « *englished by R. S. Gent, corrected, with cuts to every tale* », à Londres, chez R. Montagu and J. Pote. C'est de cette deuxième édition que dérivent toutes les éditions suivantes, avec de légères variantes, peu nombreuses. Dans son ouvrage fondateur *Histoire d'un conte. Le Chat Botté en France et en Angleterre*, Denise Escarpit a établi un arbre généalogique de ces éditions, mettant en évidence la permanence d'un texte qui reste inchangé, ou presque, de 1741 à 1960. C'est dès 1729 que le Chat Botté est identifié sous le nom de Puss lors de l'épisode de la chasse aux lapins : « *And Mr. Puss drawing immediately the strings took him and killed him without mercy.* » Mais c'est bien la seule occurrence : car dans le corps du texte, le Chat est appelé « *the Cat* » ou bien « *the Master-Cat* », et son genre est masculin. En 1741, rien de tel : le Chat est désigné continûment sous le nom de « Puss » ou de « Monsieur Puss ». En fait, un examen précis des deux textes montre que, suivant de près l'édition de 1729, R. S. Gent a « traduit » « *the Cat* » par « Puss » et « *the Master-Cat* » par « Monsieur Puss », et qu'il a suivi le choix grammatical initial en dotant le Chat d'un sexe masculin. Depuis, la Grande-Bretagne ne connaît plus que Puss in Boots. Mais après 1741 les choses ont évolué : c'est l'histoire de ce nom et de ce genre que, dans un premier temps, je vais retracer.

1. D. Escarpit, *Histoire d'un conte. Le Chat Botté en France et en Angleterre*, Paris, Didier-Érudition, 1976 [rééd. 1985], vol. I, p. 155 et suiv.

Puss in Boots : histoire d'un nom

Dès 1695, dans son manuscrit des *Contes de ma Mère Loye*, Charles Perrault nous explique pourquoi et comment, une fois botté, le Chat se dresse sur ses pattes arrière :

Lorsque le chat eut ce qu'il avait demandé, il se botta bravement, et mettant son sac à son cou, il en prit les cordons avec ses deux pattes de devant, et s'en alla dans une garenne où il y avait grand nombre de lapins.

Le voici donc debout, bien campé dans les fameuses bottes qu'il a fallu confectionner exprès pour lui, avec un sac à dos dont il retient les brides avec dextérité : la station debout, des pattes avant devenues des mains... Le lecteur vient, sans s'en douter, d'être témoin de la métamorphose d'un animal en être humain. Il lui a suffi de glisser ses pattes dans des bottes.

Deux ans plus tard, pour son édition des *Histoires ou contes du temps passé*, Perrault enfonce le clou : son Chat, il l'appelle un « drôle », un jeune garçon, bien malin, bien éveillé. À l'époque, personne ne s'y trompe : Madame d'Aulnoy même confond chat et meunier, compagnons d'infortune, et donne à l'animal le titre de « marquis de Carabas » dévolu à l'orphelin bluffeur. L'image du conte en dit, elle, plus que de longs discours : debout, droit dans ses bottes, le Chat menace des faucheurs à peine plus grands que lui. Donc, voici le début de notre histoire : ce chat est un mâle, que dis-je, un garçon. Cela ne posa guère de problème aux éditeurs et au public français. Mais lorsque nos contes traversèrent la Manche, tout devint compliqué.

Les chats britanniques n'avaient pas attendu le Maître Chat Botté de Perrault pour occuper le terrain du folklore. L'un d'entre eux, dépourvu de nom jusqu'à une date récente, avait pour lettres de noblesse d'avoir conquis la mairie de Londres pour son maître, Richard Whittington². Depuis 1605, il tenait le haut du pavé, du théâtre aux veillées, des pantomimes aux chansons, des *chapbooks* aux *broadside ballads*. C'était un chat comme tous les autres chats : tout juste était-il un peu plus agile que d'autres puisqu'il avait réussi à lui seul à débarrasser Londres de ses rats. L'assainissement de Londres, la protection des grains en leurs silos : cela vaut tous les programmes électoraux et Dick Whittington y gagna la mairie de Londres et la main de la fille d'un riche marchand. Ce chat d'outre-Manche est proche du nôtre, il offre sur un plateau le pouvoir,

2. Le véritable Richard Whittington fut Lord Mayor de Londres à trois reprises, de 1397 à 1399, de 1406 à 1407 et de 1419 à 1420. À ce jour, personne ne sait s'il eut un chat.

la richesse et le mariage à son maître. Il regarda d'un mauvais œil notre Maître Chat Botté. Et il ne céda pas la place : il est toujours en tête d'affiche sur les murs de Londres.

Il y avait d'autres chats, un peu plus modestes. Déclinons leur identité : depuis 1530, Puss, ou bien Pussy, ou encore Pussy-Cat, Puss donc règne sur les îles Britanniques. C'est le chat de gouttière, le chat des moulins et des greniers, le chat au coin du feu. Dès la fin du xvi^e siècle, les jolies jeunes femmes, un peu trop délurées, un peu trop langoureuses et paresseuses, lui doivent leur surnom, parfois affectueux, parfois condescendant. Ensuite, l'évolution linguistique est rapide : avec l'émergence des premiers *Nursery rhymes*, en 1605, les chats de compagnie, ceux que les enfants déguisent en poupées, sont tous baptisés Puss. Cinq ans plus tard, *puss*, sans majuscule, sans connotation vulgaire, apparaît pour désigner le sexe féminin. Mais dans le même temps, depuis le xvi^e siècle, Puss a un rival, le terrible Grimalkin, le chat des sorcières. Soumis aux métamorphoses, Grimalkin, ou bien Malkin, devient parfois la sorcière elle-même.

Au cours du temps, la langue anglaise s'est vue dépouillée d'une grande partie de sa grammaire au point de perdre la notion de genre grammatical : c'est ainsi que les noms d'animaux sont neutres. Mais lorsque le contexte l'exige, lorsqu'on les observe avec intérêt, ils peuvent alors devenir ou masculins ou féminins, selon le cas. Au même titre que les noms des bateaux et des nations, les noms de certains animaux sont assortis de pronoms personnels féminins, dans une forme de personnification plus rhétorique que grammaticale. C'est ainsi que l'on parlera de « *my cat* » en disant « *she* ». Contes et chansons, récits de sorcellerie et *Nursery rhymes* parlent donc de Puss et de Grimalkin au féminin.

C'est sur ce terrain miné que débarque en 1729 notre Maître Chat Botté. Les éditeurs anglais prennent d'emblée le parti d'appréhender les *Contes* de Perrault comme des narrations à destination enfantine. Car il leur faut rivaliser avec les fables d'Ésope et les contes d'animaux qui abondent dans le folklore anglais : *Mother Goose*, *Old Mother Hubbard and her wonderful dog*..., tous ces récits véhiculés par les nourrices, par les *chapbooks*, ne sont pas instructifs ni d'une très haute tenue morale. Au moins, avec Perrault, la culture classique et les critères du bon goût, de la bienséance, de la morale aristocratique sont réunis. C'est aux enfants que les éditeurs s'adressent, à leurs jeunes mamans aussi. On va donc chercher un nom à ce Maître Chat Botté qui puisse le leur rendre plus familier. Ce sera donc Puss.

C'est en 1750 que l'on peut repérer l'enchevêtrement du masculin et du féminin dans une édition séparée, *The Master-Cat; or, Puss in Boots, a tale*, publiée par un imprimeur inconnu à Londres et vendue à la librairie

Bow Churchyard : le Puss des familles anglaises était au féminin, notre Maître Chat Botté devenait un garçon lorsqu'il enfilait ses bottes. Il sera dit « *she* » de Puss in Boots jusqu'à ce qu'il soit botté. Une fois botté, il est dit « *he* », au mépris de la règle « grammaticale » anglaise : ainsi, le moment exact de la métamorphose suggérée par Perrault sera signifié par un brutal changement de sexe, en une sorte de métonymie, cette image où la partie vaut pour le tout. L'on comprend bien que l'éditeur a voulu tenir compte aussi bien des pratiques linguistiques courantes que des éditions initiales, de 1729 et de 1741, où, suivant l'original français, le chat était un mâle. Affectée par ces traditions multiples, linguistiques, textuelles et éditoriales, pourtant contradictoires, l'édition de 1750 ne se contente pas de mettre en scène un chat qui change de sexe : porteur des attendus de Perrault, Puss est aussi une chatte qui devient un garçon.

Ensuite, lors de cette étape nécessaire à la transformation d'animal en être humain, lors de cet abandon de l'animalité, aux XVIII^e et XIX^e siècles, ils ajoutent à Puss in Boots ce petit plus qui fait l'homme : les vêtements (voir fig. 1.). Une fois vêtu, il faut encore que Puss soit à la mode. Sous le règne des rois George, puis de Victoria, Puss est déjà une « *fashion victim* » :



Fig. 1. — *The Adventures of my Grandmother's Cat, or Puss in Boots*, Londres, 1818. Chapbook.

il ne réclame pas seulement des bottes à un cordonnier expérimenté ; mais aussi, il se rend chez un tailleur se faire couper une redingote, assortie à ses cuissardes, et il lui faut encore tous les accessoires indispensables, un chapeau, des gants, et un ceinturon, et une canne. Il devient un « *modern beau* », un dandy en somme. Il se pavane dans les pubs, dans les salons et à la cour³. Et que devient le marquis de Carabas ? Il se marie, bien sûr, mais il ne vient à l'idée de personne de s'inquiéter de son avenir, car on n'en a que pour Puss qui s'exhibe partout, jusqu'aux défilés de mode de *Bartholomew Fair*. Je vais maintenant analyser l'étrange parcours identitaire de ce Chat Botté britannique qui, de braconnier faiseur de roi, devient l'emblème de la mode londonienne.

Une enquête éditoriale

Denise Escarpit a bien montré que dans le cas du *Chat Botté*, l'apparente pérennité iconographique s'illustre non seulement dans des corpus identifiables par leur homogénéité matérielle, comme les livrets de la Bibliothèque bleue française et les *chapbooks* anglais, mais aussi au cœur d'un même type d'objets : ainsi, qu'elles soient porteuses du conte ou des chansons composées d'après l'intrigue, les planches d'images déclinent, selon de subtiles variantes, la même représentation du chat et des moissonneurs (voir fig. 2). Mais il existe une édition exceptionnelle qui nous donne une image singulière du Chat et qui nous restitue une intelligibilité différente du conte : en 1781, à Londres, « *in French-gate* », chez P. Charles et A. Allardice, I. Thomas, paraît *The Fairing: or, a Golden Toy, For Children of all Sizes and Denominations*⁴. Ce petit volume décrit les activités de deux foires, *Bartholomew Fair*, qui a lieu le 24 août, se justifie par le commerce des tissus et des fourrures, et s'articule à la fête des moissons, et *St Giles Fair*, qui se tient, quant à elle, le 1^{er} septembre.

3. * *The Adventures of my Grandmother's Cat, or Puss in Boots, with numerous copper plates*, Londres, imprimé par W. Darton, Holborn Hill, 1818.

* *Pussy's Road to Ruin* [...], Londres, A & S. Joseph Myersand & Co (vers 1855).

4. * *The / Fairing: / or, a / Golden Toy, / For / Children / of all / Sizes and Denominations. / which they may see all the Fun of the Fair / And at Home be as happy as if they were / Adorned with / Variety of Cuts from original Drawings.* / Londres, / printed for P. Charles, A. Allardice, / and I. Thomas, in French-gate. / MDCC.LXXXI. / Price Six-Pence, bound and gilt.

* *History of little Goody two-shoes bound with Fairing, or a golden toy for children, by John Newbery*, Classics of Children's Literature (1621-1932), B. Alderson (éd.), Garland, New York, 1977 (fac-similé des éditions de 1765 et 1768).



Fig. 2. — *The Master Cat or Puss in Boots*, Londres, 1770. Chapbook.

À la page 62, on peut lire : « *The first scene presented us with monkies at dinner dressed like modern beaux, and a third in a livery waited on them at table.* » La description de cette attraction est suivie d'une gravure représentant un singe savant encordé et assis sur une table face à son maître (voir fig. 3). Cette même gravure est utilisée quelques pages plus loin, page 102, pour illustrer *Puss in Boots*. Le conte de *Puss in Boots* est précédé de celui de *Dick Whittington and his Cat*⁵. Les deux contes sont spécifiquement associés à *Bartholomew Fair* : c'est à l'occasion de cette foire, nous dit-on, qu'il convient de les raconter, de les entendre, de s'en souvenir.



Fig. 3. — *The Fairing: or, a golden toy for children of all sizes and denominations, in which they may see all the fun of the fair*, Londres, 1781. Chapbook.

5. L'association des deux contes est une constante des *chapbooks* des XVIII^e et XIX^e siècles, comme par exemple : *The History of Whittington and his Cat, and The Story of Puss in Boots*, Glasgow, F. Orr & Sons (vers 1826).

Or cette édition a connu un précédent : l'éditeur le plus fameux de livres pour enfants, John Newbery, publie en 1764 à Londres, à St Paul's Church Yard, *The Fairing or, a Golden Toy for Children*, manifestement en grand nombre⁶. Mais si cette première publication décrit bien *Bartholomew Fair* et *St Giles Fair*, les deux contes enchâssés dans le programme narratif des foires en 1781 en sont absents. L'édition de 1764 sort la même année que *The Easter Gift*, *The Valentine's Gift* et *The Whitsuntide Gift*. Tous ces livres ont en commun le même sous-titre : « *A plan to enable Children of all Sizes and Denominations to behave with Honour, Integrity, and Humanity. Very necessary in a Trading Nation* ». Ce sont des ouvrages majeurs du fonds caractéristique de John Newbery, ce que cet éditeur visionnaire appelle les « *juvenile publications* », reliés en « *paper boards* » imprimés, vendus à bas prix avec des gadgets tels que des ballons et des pelotes à épingles, et inclus dans un « *inferior chapbook stock* ». Leur projet pédagogique est révolutionnaire : l'enseignement s'élabore autour de pratiques ludiques et festives, ou encore de supports narratifs tels que le conte et la fable fondés sur l'exemplarité des comportements animaliers. Mais John Newbery ne se contente pas d'appliquer ainsi les idées éducatives de John Locke, il possède aussi une connaissance érudite du fonds folklorique anglais : il est le premier par exemple à avoir identifié l'histoire de *Little Goody Two-Shoes* comme une version anglaise de *Cendrillon*, et à l'avoir publiée en 1765 en regard de la *Cinderella* traduite de Perrault. Toute la question est donc de savoir pourquoi les éditeurs de 1781, P. Charles et A. Allardice, ont publié, dans le « *Newbery style* », une édition singulière qui associe *Bartholomew Fair* et *Puss in Boots*. Que s'est-il passé entre 1764 et 1781 ?

Dans un premier temps, le fait le plus important et le plus évident qu'il convient de noter, c'est qu'entre 1764 et 1781, il y eut la mort de John Newbery. Décédé en 1767, cet éditeur qui disposait d'une fortune et d'une notoriété remarquables laisse une situation confuse, que bien des historiens du livre ont du mal à clarifier. John Newbery avait épousé la veuve de William Carnan, imprimeur-libraire à Reading, chez qui il avait fait son apprentissage. Dans un premier temps, c'est le fils de William Carnan, Thomas, qui reprend l'affaire. Mais Thomas Carnan doit partager l'héritage avec Francis Newbery, le fils de John Newbery, et un autre Francis, son neveu. Bientôt le neveu claque la porte, et crée sa propre affaire avec une partie du fonds à St Paul's Church Yard, à quelques pas de l'enseigne initiale. Pendant une vingtaine d'années, on décèle dans les avertissements de ces imprimeurs

6. F. J. Harvey Darton, *Children's Books in England. Five Centuries of Social Life* [1932], 3^e éd. revue par B. Alderson, Londres, The British Library, 1999, p. 127.

concurrents une violente animosité familiale, chacun revendiquant l'héritage de Newbery et protestant de sa légitimité. Si Francis le fils reste avec Thomas Carnan, il se consacre bientôt exclusivement à l'autre versant commercial de John Newbery, tout aussi rentable, si ce n'est plus : la pharmacie et la vente de sa « poudre fébrifuge ». Francis le neveu décède en 1780, et en 1788, à la mort de Thomas Carnan, c'est à Elizabeth Newbery, la veuve de Francis le neveu, que revient l'ensemble du fonds éditorial. On la voit très impliquée pendant quelques années puis elle abandonne la maison Newbury aux mains de son maître d'œuvre, John Harris. Ce sont les successeurs d'Harris qui, au XIX^e siècle, maintiendront la renommée et la spécificité du fonds Newbery, jusqu'à ce qu'en 1921, à Chicago, des libraires prennent l'initiative de décerner un prix, la Newbery Medal, au meilleur livre pour enfants de l'année⁷. Il ne fait aucun doute que notre édition est un produit issu du désordre causé à la mort de John Newbery par la mésentente familiale.

À ce jour, je n'ai pas encore identifié les imprimeurs, P. Charles et A. Allardice. Je suppose qu'il s'agit de sous-traitants d'un des héritiers de Newbery et qu'ils ont profité de la confusion pour grignoter leur part de marché. Cette édition pourrait donc être une contrefaçon. Jusqu'à une date récente, l'identité de « I. Thomas » me posait encore plus de problème : le nom, inscrit sur la page de titre séparément des deux autres me laissait penser qu'il jouait un rôle particulier. Je connaissais Isaiah Thomas, l'imprimeur de Worcester, dans le Massachusetts, réputé pour avoir édité la première Bible américaine en anglais, et créé en 1770, après le massacre de Boston, *The Massachusetts Spy*, et aussi pour avoir fondé la première American Antiquarian Society ; mais surtout Isaiah Thomas a fait fortune à partir de 1775 grâce aux réimpressions, les plus fidèles possible, et au moindre coût, des *chapbooks* anglais. Thomas réédite *Little Goody two-shoes* — qu'il fait connaître aux Américains —, et publie à son tour, après d'autres éditeurs de l'Amérique coloniale, *The Original Mother Goose's Melody* et l'ouvrage fondateur de la librairie enfantine, *A Little Pretty Pocket Book*, tous deux issus du fonds Newbery. En 1781, il est donc depuis quelques années en contact étroit avec les descendants de Newbery. Tente-t-il alors d'imprimer avec eux une édition de *The Fairing* augmentée de *Puss in Boots* ?

Ce n'était qu'une hypothèse, c'est maintenant une certitude. La preuve m'en a été apportée par la National Library of Australia de Canberra qui

7. * H. Carpenter and M. Pritchard, *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 374-376, « John Newbery ».

* M. Kinnell, *Children's Literature. An Illustrated History*, dans P. Hunt (éd.), Oxford et New York, Oxford University Press, 1995, p. 26-45, « Publishing for children, 1700-1780 ».

possède une édition de *The Fairing*, *Puss in Boots* et *Dick Whittington* inclus, «*printed at Worcester, Massachussetts, by Isaiah Thomas. Sold by bookstore, MDCCLXXXVIII*». En 1788, donc, I. Thomas publiait pour la première fois, à Worcester, *The Fairing*, après l'avoir «rôdée» à Londres. L'on peut aisément supposer que c'est lui qui suggère aux imprimeurs anglais l'enracinement de *Puss in Boots* dans le monde de *Bartholomew Fair*. Et ce n'est pas la moindre des surprises de ce dossier : qu'un *chapbook* pédagogique anglais soit affecté par les projets idéologiques d'un éditeur américain permet de reconsidérer les effets en retour sur la vieille Europe de la Révolution américaine. Car c'est une initiative capitale, qu'il convient de replacer au cœur des attentes d'I. Thomas : que comprend-il de *Bartholomew Fair*? De cette vieille Angleterre, que veut-il restituer au public américain? Un conte? Des attractions foraines? Et que suppose-t-il des interprétations, des plaisirs d'un public, tout d'abord londonien, puis bostonien?

***The Fairing* : comprendre la fête par le livre et l'image**

Ce qui saute aux yeux, tout d'abord, lorsqu'on lit *The Fairing*, c'est que la présence de l'oralité et de sa mise en scène est ce qui structure le recueil de 1781, à l'instar de celui de 1764 : il s'agit donc d'annoncer les attractions foraines, comme à la parade, et d'énumérer les spectacles à des enfants restés à la maison. Un personnage, Dick Wilson, décrit les activités propres à chaque foire et, à l'occasion, raconte des récits merveilleux. Le simple fait que des contes puissent être identifiés en terme d'activités foraines représente déjà en soi un changement important, non pas tant dans la représentation du récit mis en oralité, en circulation depuis longtemps en parallèle aux éditions, que dans l'aveu qui est fait ici de cette représentation. Ce recueil semble se moquer des processus d'identification narrative et éditoriale qui sont imposés par les tenants de la culture officielle et par les éditeurs : un conte peut bien être un récit mis en livre, certes, mais raconter *Le Chat Botté*, ce peut être aussi une activité ludique mise en scène dans une fête foraine. Il suffit pour cela que les personnages du conte puissent se rencontrer lors d'une attraction foraine et y jouer leur rôle en fonction des logiques ludiques et rituelles qui structurent la fête. C'est donc dans ces conditions, à la suite de récits sur *Bartholomew Fair*, que Dick Wilson commence à raconter *Puss in Boots* : «I'll tell you her Story⁸.»

8. *Fun upon Fun; or the Humours of a Fair. Giving a Description of the Curious Amusements in Early Life: Also an account of a Mountebank Doctor and his Merry Andrew*, Glasgow, vendu par

Il y a ensuite cette image du singe savant : c'est, bien sûr, l'illustration qui accompagne le récit des exercices fabuleux des « *monkies at dinner* », des « *dogs and monkies dressed like gentlemen and ladies* » dansant le menuet, et par contamination, par facilité, celle qui peut le mieux rendre compte des tours de cet autre animal savant, Puss in Boots. Les bois gravés sont constamment réemployés, d'une édition à une autre, d'un corpus à un autre : dans le monde des imprimeurs de colportage européen, cette pratique est monnaie courante. Les bois gravés utilisés par John Newbery, anonymes la plupart du temps, sont de facture grossière, comme partout en France et en Grande-Bretagne⁹. Mais il se trouve que dans notre cas, le « singe » assis devant son maître renvoie à une représentation féline bien connue du public anglais, en cette fin du XVIII^e siècle : un blason, un cimier plus précisément — « *the crest* » —, celui d'un clan écossais, le clan Chattan, ou encore le clan des O'Cathains, puissante confédération familiale qui rassemble tous les Mackintosh, les Macpherson, les Macgillivray, et les Maclean of Dochgarroch, et bien d'autres encore. L'usage de ce cimier par le clan Chattan est attesté depuis 1542 : il s'agit d'un « *cat-a-mountain* », un chat sauvage, sous lequel est inscrit la devise du clan : « *Touch not the cat but a glove* ». John Bossewell, dans son traité d'héraldique paru en 1572, *Workes of armorie*, étudie ce cimier et décrit l'animal qui l'inspire, « *a musion* », chat sauvage proche du léopard, féroce chasseur¹⁰ (voir fig. 4). L'Écosse est en effet la dernière contrée européenne à abriter cette espèce très particulière de chat forestier, qui n'a rien à voir avec un chat domestiqué retourné à la vie sauvage. Toujours est-il que la figure de ce cimier est proche de notre gravure et qu'elle est répandue dans toute la Grande-Bretagne, tant sont inquiétantes les menaces de représailles du clan Chattan sur l'Angleterre. Car dans cette deuxième partie du XVIII^e siècle, les relations entre l'Angleterre et l'Écosse sont exécrables : après l'Acte d'Union des deux royaumes, imposé à l'Écosse en 1707, les partisans des Stuart se rebellent encore une

J. Lumsden & Son (vers 1820). À la page 13, ce *chapbook* donne un exemple de l'enchâssement d'un conte dans un boniment de foire destiné à attirer les spectateurs à un spectacle de Punch and Judy : « *But here comes Mr. Punch [...] You have heard of the Cock that crowed in the morn, that waked the Priest all shaven and shorn, that married the Man all tattered and torn, that kissed the Maiden all forlorn, that milked the Cow with the crumpled horn, that tossed the Dog, that worried the Cat, that killed the Rat, that eat the Malt, that lay in the house that Jack built.* »

9. J. I. Whalley et T. R. Chester, *A History of Children's Book Illustration*, Londres, John Murray, Victoria and Albert Museum, 1988, p. 23-25. Un seul graveur a été identifié chez Newbery : « Walker sculp. ».

10. J. Bossewell, *Workes of armorie: devyded into three bookes, entituled, the Concordes of armorie, the Armorie of honor, and of Coates and creastes*, London, H. Ballard, 1597 [1^{re} éd. Londres, Richard Totell, 1572], folio.

fois, jusqu'à ce qu'ils soient vaincus à la bataille de Culloden, en 1746. Cette défaite entraîne une répression sauvage qui dure plusieurs mois et fait des dizaines de milliers de victimes. Dans son souci d'éradiquer définitivement la rébellion, l'Angleterre juge et exécute les chefs de principaux clans vaincus. La « *Auld Alliance* » entre la France et l'Écosse est alors invoquée pour permettre aux Écossais d'échapper à la mort et à l'exil outre-Atlantique, et de trouver refuge sur le continent, en particulier à Saint-Germain-en-Laye et à Auxerre. La vieille calomnie française, attestée depuis 1605, qui affirmait que les Anglais avaient des queues comme les singes, est remise en circulation, accompagnant d'autres satires anti-anglaises inédites. Des libelles hostiles à l'Angleterre circulent en Écosse, beaucoup sont imprimés en cette fin du XVIII^e siècle en Amérique... C'est ainsi que l'on peut aisément supposer qu'en 1781, pour un éditeur américain dont les publications avaient joué un rôle majeur dans la Révolution, ce « *cat-a-mountain* » écossais avait un goût de rébellion et de liberté. Et rapprocher le chat sauvage du clan Chattan du Chat Botté français était tentant. Car I. Thomas savait, comme tout le monde à Londres, que *Bartholomew Fair* était devenu un coupe-gorge. C'était surtout devenu un lieu dangereux pour tous les pouvoirs, celui du maire de Londres, et celui de la royauté britannique.



Fig. 4. — John Bossewell, «Crest: Cat-a-mountain», *Workes of armorie*, Londres, 1597.

Mais que se passe-t-il vraiment à *Bartholomew Fair*? La foire est attestée pour la première fois en 1598 par la chronique d'un voyageur allemand, Hentzner, et popularisée en 1614 par la pièce de Ben Jonson. Elle se tient donc pendant trois jours, du 23 au 25 août à Londres, dans le quartier de Smithfield. La vente des bestiaux et des draps en est le pivot commercial, mais la foire s'organise aussi autour d'attractions et de pantomimes : des phénomènes de foire y sont exhibés, et l'on joue dans les théâtres de marionnettes comme sur les planches de comédiens ambulants aussi bien *The History of the Chaste Susanna*, *The Siege of Troy* que *Patient Grisél*, ou toutes sortes d'« harlequinades » où les chats jouent souvent un rôle important. Pour l'éditeur du *chapbook* de 1781, il ne fait guère de doute que Puss est un de ces animaux merveilleux et inquiétants, singes ou chats savants, dont on présente les numéros lors de la fête¹¹. Isabelle Martin a brillamment démontré l'intérêt que présentent au XVIII^e siècle les animaux pour toute mise en spectacle : tout d'abord, un intérêt cinétique suscité par leurs mouvements spécifiques interdits aux humains, une modification de l'espace scénique grâce à leur morphologie ensuite, enfin une identification du spectateur à sa propre animalité, véritable catharsis que la performance d'un acteur humain ne peut autoriser. Le dressage d'un animal doit lui procurer une personnalité feinte ou réelle, de sorte qu'il puisse démontrer l'« intelligence » qu'il a de son rôle. Les chats, difficiles à dresser, sont utilisés de façon semi-passive, et condamnés à des spectacles cruels. Dans le cadre d'intrigues théâtrales élaborées, les singes leur sont sans conteste préférés :

Le singe, qui peut être considéré comme à la fois sauvage et domestique, exotique mais familier, offre un excellent modèle des variables en jeu pour apprécier la valeur vénale d'un animal de foire. Cette valeur peut être construite, d'une part sur une valeur marchande intrinsèque d'animal importé et relativement rare, et d'autre part sur l'immense plus value qu'il acquiert, une fois dressé¹².

Cette rareté et cette valeur marchande sont connues des lecteurs de notre *chapbook*, n'en doutons pas. Ils savent aussi que le rôle du singe peut être

11. * H. Morley, *Memoirs of Bartholomew Fair. With facsimile drawings, engraved upon wood, by the brothers Dalziel*, Londres, Chapman and Hall, 1859, p. 487 : « Learned cats: they beat a drum, played music, struck an anvil, turned a spit, ground ives, roasted coffee, rang bells; and one of hem obeyed ordres in French! »

* R. Chambers, *The Book of Days. A Miscellany of Popular Antiquities in connection with the Calendar including Anecdote, Biography and History, Curiosities of Literature and Oddities of Human Life and Character*, en 2 vols., W. & R. Chambers, Londres et Édimbourg, 1864, vol. II, p. 263 et suiv. : « August 24, *Bartholomew Fair*, the great London Saturnalia ».

12. I. Martin, *L'Animal sur les planches au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2007, p. 57-59.

joué par un enfant, tant le prix d'un singe dressé est élevé. Et que l'on peut faire tout jouer à un singe, y compris le rôle d'un chat. Étrange mise en abyme, donc, que cette représentation : du registre de la foire à celui de la « singerie » et du conte, l'acteur, humain par défaut, restitue alors l'humanité du Chat de Perrault !

Jusqu'en 1855, date de son interdiction, la fête de *Bartholomew Fair* oscille ainsi entre le bouillonnement des spectacles des *puppet-shows*, des danseurs de corde, par ailleurs proxénètes soucieux de leur rentabilité, des exhibitions de nains, de géants, et d'autres monstres de foire, les « *pig-faced ladies* », de singes et cochons savants, et les interdictions du maire de Londres, qui redoute et dénonce l'évolution de la fête vers ce qu'il est bientôt courant d'appeler « *the London carnival* », accompagné d'émeutes. La fête est coordonnée à une spécificité foraine, « *a Cloth-fair* », dont la réputation exige du maire de Londres, parfois accompagné d'un membre de la famille royale, de venir imposer sa marque, la mode vestimentaire qu'il conviendra de porter chaque année à Londres comme à la cour, ce qui assure des profits confortables aux tenants de cette « *fashion week* ». Dès 1598, cette pratique est attestée et elle se poursuit jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. En 1778, ce sont le duc et la duchesse de Gloucester qui incarnent la dernière présence royale.

Lady Holland's Mob

Du XVI^e au XVIII^e siècle, un rituel accompagne la présence des autorités municipales et royales : après que le maire — ou le roi — a parcouru la foire, une fois installé sous une tente avec ses douze principaux conseillers, il assiste à la représentation de *Dick Whittington and his Cat*, et à plusieurs spectacles de lutte et de matches de football. « *After this is over, a parcel of live rabbits are turned loose among the crowd, which are pursued by a number of boys, who endeavoured to catch them with all the noise they can make*¹³. » Les lapins sont tués et écorchés : les garçons se couvrent la tête de leur fourrure qu'on associera aux tissus à la mode. Les autorités municipale et royale se voient donc dépossédées de leur prérogative : car, détenteurs des fourrures dont ils ont dépouillé les lapins, ce sont maintenant ces jeunes chasseurs qui veulent imposer leur mode à la ville de Londres. Les revendications économiques sont claires : exiger le partage, sinon le monopole, des bénéfices de la « *fashion week* » de Smithfield. Mais aussi il est clair que nous sommes ici en présence d'un rite qui se nourrit

13. R. Chambers, ouvr. cité, vol. II, p. 264.

du conte : de quoi s'agit-il, au fond ? D'un rappel du martyre de saint Barthélémy, mort écorché, patron des tanneurs et des fourreurs ? D'une mise en scène de l'épisode du braconnage des lapins par le Chat Botté, d'une pratique rituelle légitimée par la diffusion du conte, ou bien de la théâtralisation d'une contestation sociale ? Toujours est-il que ce spectacle évolue d'une bien curieuse façon ; courant XVIII^e siècle, on précise que les pièces de théâtre sont jouées de moins en moins souvent et que cet abandon s'accompagne de dérives graves au cours des attractions foraines : c'est ainsi par exemple qu'à la chasse aux lapins s'ajoutent des numéros de dressages de fauves. Et les deux spectacles deviennent si dangereux qu'il n'est pas rare que mort s'ensuive, pour les garçons, pour les animaux, pour le public. Le maire et la famille royale sont menacés et conspués. Car les jeunes garçons qui pourchassaient les lapins au XVI^e siècle se sont transformés, vers 1770, en redoutables *blackguards*, regroupés en une bande qu'ils ont eux-mêmes baptisée *Lady Holland's Mob*.

Bartholomew Fair et *St Giles Fair*, qui sont au cœur du *chapbook* de 1781, présentent une caractéristique commune : leurs jeux et leurs attractions s'attachent à célébrer les joies de la chasse, activité principale de cette fin d'été. Dans le cas de la chasse aux lapins du 24 août, il ne fait guère de doute que ce spectacle ludique offert au maire de Londres honore les jeunes braconniers du sud de la ville. La foire lui rappelle par ailleurs, grâce à la représentation de *Dick Whittington and his Cat*, ce qu'il doit aux chats et, par conséquent, aux jeunes garçons de la cité. Mais c'est aussi la tolérance du maire à l'égard du braconnage qui est ainsi ostensiblement mise en scène, pour le bénéfice des deux parties. Le XVIII^e siècle voit cette mise en scène rituelle dégénérer : à plusieurs reprises, en 1769, 1770 et 1776, le spectacle est interdit par le maire de Londres, en particulier en 1770, lorsque le *deputy-marshal* est tué par les *blackguards*, réunis dans leur *Lady Holland's Mob*. Plusieurs fois menacée, effarouchée, la famille royale renonce à se montrer à *Bartholomew Fair*. L'année 1822 verra les *blackguards*, au nombre de cinq mille, se livrer au meurtre et au pillage dans les rues du quartier de Smithfield. Dans leur ensemble, ces événements prouvent que, dans la Grande-Bretagne pré-industrielle, le peuple urbain était tout sauf immobile¹⁴. Mais surtout, la nouveauté rituelle vient, entre autres, de l'appropriation du rôle habituel des braconniers par de jeunes londoniens, issus d'un faubourg. En effet, que les braconniers se constituent en bande armée est assez constamment répandu dans toute l'Europe à la fin du

14. P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, Ashgate Publishing Limited, 1978.

xviii^e siècle¹⁵. C'est la bande qui fait peur aux autorités, ce phénomène qui excède l'acte individuel du braconnage endémique, assez bien toléré, et qui parvient à se légitimer par des actes de grande criminalité. La bande criminelle n'est pas la fatalité du braconnage ; mais, au xviii^e siècle, la chasse illégale nourrit un commerce clandestin et s'alimente aux ressources d'un monde parallèle qui, précisément, a droit de cité à *Bartholomew Fair*, comme dans la plupart des foires, où les *blackguards* occupent le terrain de la chasse et de ses effets juridiques et commerciaux, une place laissée vacante par un déni de droit collectif. *Bartholomew Fair* est donc le théâtre d'une criminalité qui glisse, en Grande-Bretagne comme en France, entre les définitions que le contrôle social veut lui imposer. Ce qui est spécifique à *Bartholomew Fair*, c'est que les *blackguards* se constituent en association, avec des règles qui sont bien celles d'une contre-société, et qu'ils la nomment : *Lady Holland's Mob*.

Lady Holland, ou encore Lady Holle, Holt, Holda, ou Hulda : un des nombreux noms de la déesse Diane, lorsqu'elle prend la tête de l'« armée furieuse », de la « chasse sauvage », du cortège des âmes qui vient tourmenter les vivants¹⁶. Les émeutes provoquées par les *blackguards* s'apparentent à une coutume signalée à Francfort à la fin du xvii^e siècle¹⁷ : des jeunes gens étaient payés pour conduire le soir, de porte en porte, un gros chariot recouvert de branchages, en l'accompagnant de chansons et de prédictions qu'ils s'étaient faites. Les spectateurs reconnaissaient dans cette cérémonie une célébration de l'« armée furieuse ». S'il est vrai, comme le souligne Carlo Ginzburg, que les jeunes gens de Francfort, qui personnaient contre rétribution la procession des morts, font penser à des acteurs professionnels, en revanche, les *blackguards* de *Lady Holland's Mob* apparaissent plutôt comme des membres d'associations juvéniles en proie à des pulsions autant contestataires que criminelles. *Lady Holland's Mob* semble bien faire partie de ces groupes qui, au lieu d'être constitués de femmes courant vers les « batailles nocturnes » de la fertilité et de l'érotisme, s'organisent en sociétés de jeunes hommes, souvent travestis en animaux, qui

15. * *Cynegetica; or, The Force and Pleasure of Hunting: An Heroi-Comical Poem, in Two Canto's. Containing several comical Incidents, and diverting Episodes. The second Edition with Additions*, H. Morgan, of the Inner-Temple, Gent. [...] Londres, imprimé pour W. Chetwood, Cato's Head, Russel-Street, Covent-Garden, 1720, Preface.

* R. B. Manning, *Hunters and Poachers. A Cultural and Social History of Unlawful Hunting in England 1485-1640*, New York, Oxford University Press, 1993, p. 209-220.

* P. Salvadori, *La Chasse sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1996, p. 302-305.

16. C. Ginzburg, *Le Sabbat des sorcières* [1989], Paris, Gallimard, 1992, p. 112-113.

17. P. C. Hilscher, *De exercitu furioso*, 1688, cité par C. Ginzburg, *ibid.*, p. 176.

mettent en scène des jeux rituels et dont les processions parcourent les villes. Et la chasse aux lapins de *Bartholomew Fair*, dont les *blackguards* se sont emparés, s'apparente sans doute à ce type de jeux ou de quêtes, dont la plus connue est celle de la nuit de Halloween. Mais l'évolution de la chasse ludique vers les émeutes meurtrières s'explique plus difficilement : l'on pourrait déceler en *Lady Holland's Mob*, à la suite de Otto Höfler¹⁸, un contenu mythique, héroïque et guerrier, et lire les crimes des *blackguards* comme autant de rites pratiqués par des groupes secrets de jeunes gens envahis par la fureur extatique, et qui estiment personnifier les esprits des morts. Or, s'il est vrai que *Lady Holland's Mob* invente bien une mise en scène de la « chasse sauvage », dans l'évidente intention de terroriser la population de Smithfield, la brutalité et la violence propres aux jeunes gens sont surtout le résultat d'une lutte pour la détention du pouvoir sur le lieu même de *Bartholomew Fair* : en effet, depuis 1770, les *blackguards* se réunissent « *to proclaim the fair after their own fashion, the night before the mayor did so* ».

Et les jeunes gens de *Lady Holland's Mob* se gardent bien d'isoler le caractère guerrier de leurs émeutes hors du contexte plus large de *Bartholomew Fair*, où s'incarnent aussi des thèmes liés à la fertilité : ils sont en effet les premiers à savoir que le jeu de la chasse aux lapins d'où ils sont issus se décline comme un rite de fertilité et de prophylaxie, en cette période de l'année où l'on célèbre aussi bien la chasse que la fête des moissons. *Bartholomew Fair* est donc le lieu où les pouvoirs évidents du Chat Botté ont été énoncés avec le plus de clarté et de cohérence : ce Chat joue bien un rôle protecteur des moissons, comme tous les traités animaliers le rappellent en Angleterre depuis le début du XVII^e siècle¹⁹. C'est un redoutable chasseur, non seulement des souris et des rats qui saccagent les greniers, mais aussi de lapins et de perdrix. C'est ainsi qu'il incarne à lui seul la dextérité du braconnier. Et sa double identité, animale et humaine, lui permet de figurer dans tous les rituels où le travestissement animalier est nécessaire, comme les *Morris Dances*²⁰. Enfin, ses liens avec le monde surnaturel l'autorisent à ouvrir la porte aux excès de la « chasse sauvage ». L'autonomisation progressive du personnage, sous forme de théâtralisations multiples et de

18. O. Höfler, *Kultische Geheimbünde des Germanen*, vol. I, Francfort-sur-le-Main, 1934, cité par C. Ginzburg, *ibid.*, p. 335, note 2.

19. E. Topsell, *The Historie of foure-footed Beasts*, Londres, printed by W. Iaggard, 1607, p. 102 et suiv. : « Of the Cat ».

20. E. C. Cawte, *Ritual Animal Disguise. A Historical and geographical Study of Animal Disguise in the British Isles*, Cambridge, publié par D. S. Brewer Ltd., Rowman and Littlefield pour *The Folklore Society*, 1978, p. 102 et suiv. : « The Morris Dances ».

stéréotypes, la surdétermination de ses représentations, de ses incarnations, de ses détournements, l'évident potentiel de changements et de superpositions de rôles qu'offre *Bartholomew Fair* : autant de constructions dynamiques qui relèvent de la logique folklorique et rituelle. Faire figurer l'énonciation du rite et du folklore au cœur même de l'énoncé d'un conte paraissait un pari impossible. Il a fallu pour le réussir qu'un éditeur américain prenne l'initiative d'enchâsser, dans le texte imprimé, l'image d'un singe savant.

Quelques questions de méthode

S'il est ici une question méthodologique qui saute aux yeux, c'est bien celle du rôle de la singularité. Pour fonder ma description du *chapbook*, et les explications, interprétations et évaluations de cet objet, j'ai procédé « par l'exploration et l'approfondissement d'une singularité accessible à l'observation ». Il ne s'agissait pas d'y borner mon analyse, ou de statuer sur un cas unique, mais d'« en extraire une argumentation de portée plus générale, dont les conclusions seront réutilisables²¹ ». Les opérations réalisées par la « pensée par cas » présentent des caractéristiques propres, facilement repérables : d'une part ce cas éditorial et rituel faisait problème, d'autre part il requérait l'approfondissement de la description, et enfin son traitement argumentatif suscitait chez moi un certain malaise. Car l'effet de surprise que provoquait la découverte de notre *chapbook* venait du fait qu'à l'improviste, cette édition interrompait le développement coutumier d'une perception, celui de la longue litanie des éditions similaires de *Puss in Boots*, mais aussi celui de discours descriptifs, comme celui de Denise Escarpit, ou encore de preuves, telles que les historiens positivistes l'exigent. C'est pourquoi l'identification de cette singularité éditoriale et folklorique a impliqué pour moi une « expérience de désadaptation mentale ». La singularité tenait en effet à une juxtaposition de faits improbables : « la force d'un cas ne renvoie jamais à une source unique²² ». De plus, cette singularité éditoriale qui « faisait cas » instaurait une perplexité en cassant le fil de la généralisation : elle forçait l'attention en me contraignant à suspendre le déroulement d'un raisonnement préparé à l'avance, et en m'imposant un changement de régime. Or réfléchir à un cas, c'est aussi inventer le chemin

21. J.-Cl. Passeron et J. Revel (dir.), *Penser par cas*, Enquête, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, « Penser par cas, ou comment raisonner à partir de singularités », p. 9.

22. *Ibid.*, p. 16.

d'une généralisation propre. Dans notre « cas », la singularité venait de ce que j'étais confrontée à plusieurs dimensions narratives : la plus nouvelle pour moi était cette forme privilégiée de l'expression du temps historique comme production, et non pas seulement comme simple restitution d'une histoire. Le but avoué d'une « prise de réel » historique qui passait par la fiction demandait alors à être débusqué.

Le second point méthodologique posé par ce « cas » était celui de l'analyse d'un conte au travers de la matérialité éditoriale qui nous le restitue. Au fil des copies, des traductions et des éditions successives, un conte ne reste pas identique à lui-même. Puisqu'il est question ici de l'interprétation d'un conte au travers de ses appropriations imprimées, nous voyons combien il est plus que jamais nécessaire de l'appréhender dans la matérialité de ses éditions, bien sûr, mais aussi de la voix et du spectacle qui le donnent à entendre. Chacun de ces livres, chacune de ces mises en scène définit un rapport au texte singulier. D'une édition à l'autre, nous avons vu que la forme éditoriale affecte la signification, même si elle ne l'impose pas. Par ailleurs, il existe toujours une tension entre les intentions de l'auteur, de l'éditeur et ce que les lecteurs en font, et c'est cette tension qui doit être reconstituée²³. C'est alors que l'on peut restituer, grâce à la pluralité de ses formes et la multiplicité de ses réceptions, les effets du conte sur le monde social. Ce *Puss in Boots* à la foire a pu changer la façon de penser la société des faubourgs de Londres, ou bien celle de considérer le passé, autant londonien que national. Et nous pourrions ainsi prolonger l'enquête jusqu'à Boston. Dans tous les cas, nous voyons très bien ici comment une œuvre a pu se construire en s'emparant de fragments de discours, et de systèmes de croyances, transposés à des fins esthétiques ou rituelles. Et à son tour, le monde de la foire s'est emparé du conte.

Enfin le dernier point méthodologique posé par ce « cas » était celui du traitement très particulier qu'exigent les productions « populaires ». Dans son *Manuel de folklore français*, Arnold Van Gennep parle de la France populaire comme d'« une France des marges, ou plus exactement, une France segmentée puis retournée comme on le ferait d'une étoffe²⁴ ». Elle révèle alors l'envers de ses institutions : une multitude d'autonomies où le social s'éprouve dans sa capacité à modeler, par des rites, le temps de chacun et à inventer des signes de reconnaissance. En fait, A. Van Gennep

23. R. Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris, Albin Michel, coll. « Histoire et littérature », 1998, p. 269-287.

24. D. Fabre, « Le Manuel de Folklore français d'Arnold Van Gennep », dans P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*. T. 3 *Les France*, vol. 2 *Traditions*, Paris, Gallimard, 1992, p. 641-675.

n'a pas d'autre système de classification que ses sources elles-mêmes, la diversité des savoirs populaires. Il dénonce en cela la faute majeure des ethnosciences : prendre comme un fait universel et anhistorique un découpage d'objets qui est le produit de l'histoire d'une culture, la nôtre. Car pour que se constitue une systématique, il a fallu, comme l'a montré Michel Foucault, que la catégorie de la ressemblance cesse d'être le principe organisateur du savoir. La ressemblance, et son corollaire : un monde où tout est uni à tout par des sympathies dont il convient de déchiffrer les signes et les significations. La ressemblance morphologique est bien souvent l'opérateur le plus fréquent des taxinomies populaires. A. Van Gennep signale l'exploitation d'un autre opérateur, celui de l'association libre et de l'analogie de position : il montre comment les sociétés populaires se donnent ainsi les moyens symboliques de la maîtrise des choses et des êtres. À la différence du projet scientifique, un tel dessein oblige à penser, non le général mais le particulier, puisqu'il vise à rendre raison de la place, et non de la classe. Chaque élément, chaque individu, chaque objet ou encore chaque rituel détient une place non hiérarchisée, mais qui impose des devoirs et donne des droits. Pour lui, l'histoire n'est pas absente de son horizon, mais le temps est construit par le « populaire » contre l'histoire, ou plutôt contre l'événement que le rite absorbe dans son ordre, ses restitutions narratives et, bien sûr, ses représentations.

Il est vrai qu'en travaillant selon ces trois optiques à cette analyse de « cas », j'ai pris le risque de refuser de sélectionner une interprétation au détriment d'une autre. Je pense que c'est cette surinterprétation qui doit être cultivée et approfondie, car elle seule permet de dégager la surdétermination virtuelle, qui est propre à toute logique rituelle, et qui donne sa force et son efficacité à l'organisation des images dans le texte imprimé du *chapbook*. Aussi bien, la question n'est plus de savoir si l'image du conte édité figure le rite, ou bien si le rite est une mise en scène du conte. Il est surtout nécessaire de découvrir combien la lecture de l'image a été affectée par l'invention d'une tradition folklorique : une invention que les *blackguards* ont artificiellement construite comme une ré-invention, dont ils auraient cherché et trouvé la légitimité dans un passé réel ou imaginaire. Lorsqu'ils ont assuré à la famille royale d'Angleterre, au maire de Londres et à toute la population du quartier de Smithfield que, par leur intermédiaire, les défunts s'étaient emparés des prescriptions vestimentaires et des rituels de la chasse de l'année, les jeunes criminels de *Lady Holland's Mob* ont créé une mémoire totalisante du passé. Cette maîtrise-là les a autorisés à renverser le rapport de forces antérieur : ils ont pris un tel pouvoir symbolique et économique qu'ils ont pu exiger de la mairie de Londres qu'elle

leur cède le monopole des bénéfices de *Bartholomew Fair*. C'est alors que le trône d'Angleterre a cru vaciller. L'on imagine assez bien la jubilation d'I. Thomas...

Comprendre le conte, pour Yvonne Verdier, ce n'était pas le « placer dans son contexte », injonction qui esquive l'essentiel — c'est-à-dire la nature, le niveau, les dimensions et les caractères de ce dernier —, mais bien plutôt construire, avec le conte, le réseau de toutes les autres « façons de faire et façons de dire » qui en éclairent non seulement le mouvement général, mais le plus énigmatique détail. Elle se plaisait à ajouter que le conte était à la fois, indissolublement, « savoir sur la société » et « savoir de la société », miroir grossissant et toujours déplacé, en même temps qu'agent des apprentissages essentiels : « un véritable petit rite parlé »²⁵.

25. Cl. Fabre-Vassas et D. Fabre, « Du rite au roman », dans Y. Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995, p. 15.